

SUSANNE POPP (Karlsruhe/Deutschland)

Max Regers *Romantische Suite* op. 125 – eine deutsche Variante impressionistischer Kunst?

1. Zum Begriff *Impressionismus*

Laut Eintrag im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*¹ ist der ursprünglich auf die französische Malerei gemünzte² Begriff *Impressionismus* in der Musik unverbindlich und vage; eine „Erklärung dieser Epoche als bloße musikalische Modifikation der zeitgenössischen französischen Malerei jener Zeit“, so lautet eine Meinung, könne „nur didaktischen Sinn haben.“³ Bis heute wird er von Frankreich aus gedacht und auf Claude Debussys kompositorische Verfahren bezogen: auf die nicht funktionale, auf Klang und Farbe ausgerichtete Harmonik (mit spezifischen Kunstgriffen wie Pentatonik, Ganztonskala und Quartakkorden), verbunden mit der Verlagerung von der motivisch-thematischen Arbeit Beethoven'scher Prägung auf eine vom sinnlichen Eindruck ausgehende improvisatorisch wirkende Gestaltungsweise. Als Zeugen aus Regers Zeit seien Ernst Kurth und Hugo Riemann genannt: Während der eine im Impressionismus „dem klassischen Prinzip der Tonalität das der Farbe“ gegenüber stehen sah, und dies nicht als „organisches Element“, sondern als „reine Eindruckswirkung“,⁴ gönnte der andere in der achten Auflage seines Lexikons von 1916 dem Begriff zwar keinen eigenen Artikel, schrieb aber im Beitrag „Claude Debussy“: „Im Übrigen ist D. der charakteristischste Repräsentant der einem festen formalen

¹Michael von Troschke, Artikel „Impressionismus“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans-Heinz Eggebrecht, 19. Auslieferung, Stuttgart 1991.

²Die Bezeichnung wurde als Spottname eingeführt; den Anlass gab Claude Monets Bild *L'impression soleil levant*.

³Peter Faltin, „Debussy, der Impressionismus und die strukturbildende Kraft des immanenten Klanges“, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 9 (1986), hrsg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg, S. 123; zit. nach Artikel „Impressionismus“ (wie Anm. 1), S. 8.

⁴Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ‚Tristan‘*, Berlin 1923, S. 395 f.

Gestalten und logischer Entwicklung der Harmoniebewegung geffissentlich aus dem Wege gehenden Stimmungsmalerei (Impressionismus).“⁵

Der Marburger Kunsthistoriker Richard Hamann hat schon 1907 mit seiner Arbeit *Der Impressionismus in Leben und Kunst*⁶ die Kunstrichtung für alle Bereiche der deutschen Kunst beansprucht. Er begriff sie nicht als Epochen- oder Nationalstil, sondern als ein spartenunabhängiges Stilphänomen, das den sinnlichen Eindruck kunstvoll zelebriert. In der Kunstgeschichte hat sich die Ende 2009 in der Kunsthalle Bielefeld eröffnete Ausstellung „Der Deutsche Impressionismus“⁷ für die Etablierung des Begriffs stark gemacht, die bis dahin als „kein wirklicher Stil“ galt und nur als „eine Fußnote der Geschichte“ existierte.⁸ Seine Blütezeit lag nach Jutta Hülsewig-Johnen, der Kuratorin der Ausstellung, zwischen 1890 und den 1920er Jahren, also zwanzig Jahre später als in Frankreich,⁹ seine Vertreter waren mit Ausnahme von Max Liebermann, Lovis Corinth und Max Slevogt weniger prominent. In Deutschland habe sich „eine zweite Phase des europäischen Impressionismus“ gebildet, „nicht als Fortsetzung der französischen, sondern als neue, deutsche Variante impressionistischer Auffassungen“¹⁰ mit verschobenen „Akzentuierungen und Intentionen“.¹¹ Zwar wären die meisten Maler des deutschen Impressionismus nach Paris gepilgert und hätten dort „eine mehr oder weniger intensive, teils nur Wochen oder Monate, teils aber auch Jahre dauernde Studienzeit“ verbracht und wichtige Eindrücke empfangen,¹² doch hätte auch das „Studium der alten Meister, der Bilder Rembrandts, Frans Hals’, Jan Vermeer van Delfts in den berühmten holländischen Sammlungen in Amsterdam, in Haarlem oder Den Haag [...] zum Standardrepertoire der künstlerischen Orientierung“ gehört. Im deutschen Impressionismus seien deshalb „nicht allein

⁵ Hugo Riemanns *Musik-Lexikon*, 8. vollständig umgearbeitete Auflage, Berlin und Leipzig 1916, S. 230.

⁶ Richard Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Köln 1907.

⁷ *Der Deutsche Impressionismus*. Ausstellung vom 22.11.2009 bis zum 28.2.2010 in der Kunsthalle Bielefeld. Der gleichnamige Katalog wurde herausgegeben von Jutta Hülsewig-Johnen und Thomas Kellein, Köln 2009.

⁸ Thomas Kellein, „Was ist der deutsche Impressionismus? Vorwort und Dank“, ebd., S. 7–9, Zitat S. 7.

⁹ Jutta Hülsewig-Johnen, „Sonnenlicht und Gemütlichkeit“, ebd., S. 11–24, Zitat S. 11.

¹⁰ Ebd., S. 13.

¹¹ Ebd., S. 16.

¹² Ebd., S. 13.

Vorgaben der französischen Kunst [...] verarbeitet, sondern ganz wesentlich auch solche der niederländischen Malerei seit dem 17. Jahrhundert.“¹³ Besonders durch die starke Betonung selbstbewusster künstlerischer Subjektivität sei in Deutschland eine eigene, stärker emotionale impressionistische Entwicklung entstanden: „Der Blick des deutschen Impressionisten richtet sich vor der Natur – dem Motiv – dabei immer auch ins eigene Innere. Nicht der Netzhauteneindruck, sondern das ‚innere Auge‘ sieht das Wesentliche.“¹⁴ Diese „in gewissem Sinne durchaus spätrömantische, geistig-emotionale Verarbeitung des Natureindrucks durch den Künstler prägt die bildliche Darstellung.“¹⁵

Auch in der Dichtkunst sprachen Richard Hamann und, in der gemeinsamen Neuausgabe von 1972, auch Jost Hermand¹⁶ vom deutschen Impressionismus, dem mit Otto Julius Bierbaum und Richard Dehmel, nach Überwindung ihrer realistischen Phase, zwei von Reger oft vertonte Dichter angehörten. An die Stelle von Handlung oder gedanklicher Schärfe hätten sie Gefühle und sinnliche Eindrücke gesetzt. So wundert es nicht, dass die Eigenschaft ‚impressionistisch‘ zunächst im Kontext von Liedern auf Max Reger bezogen wurde: Schon im Frühjahr 1905 schrieb Walter Niemann: „seine Lieder – schlichte Weisen sind natürlich cum grano salis zu verstehen – sind impressionistisch hingeworfene Stimmungsausschnitte, mit unsanglichster und undankbarster Behandlung der Singstimme.“¹⁷ Nicht elaboriert, sondern im Augenblick hingeworfen, ist für ihn das hervorsteckende Charakteristikum impressionistischer Kunst. Auch Wilhelm Kienzl bezeichnete Anfang 1907 in einer Grazer Konzert-Besprechung Regers Lieder *Das Dorf* op. 97,1 (Martin Boelitz) und *Am Dorfsee* op. 48,6 (Oskar Wiener) als „Stimmungsbilder, teils impressionistischer Art“; speziell *Das Dorf*¹⁸ „könnte man sich versucht fühlen, einen musikalischen Wortswe-

¹³Ebd., S. 17.

¹⁴Ebd., S. 21.

¹⁵Ebd., S. 22.

¹⁶Richard Hamann / Jost Hermand, *Impressionismus* (= *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*, Bd. 3), München 1972.

¹⁷Walter Niemann, „Max Reger in Leipzig“, in: *Hamburger Nachrichten* vom 21.11.1905.

¹⁸*Das Dorf* op. 97,1 zählte zu Regers Lieblingsliedern; er hat es mindestens 55 mal in Konzerten so sensibel und ‚delikat‘ begleitet, dass es oft als der eindrucksvollste Beitrag des Abends rezensiert wurde. Nur die Lieder *Glückes genug* op. 37,3 und

der zu nennen.“¹⁹ Sah er die Verbindung zur Worpsweder Malerkolonie in der Realitätsflucht? Die verschwimmenden, nicht funktional zu deutenden Klangnuancen in Liedern wie *Die Primeln* op. 66,6 und *Das Dorf* erwecken nach Jost Hermand den impressionistischen „Eindruck des Gleitenden oder Verfließenden“, mit Motiven, „die im Nichts verlaufen oder [...] in eine Frage münden.“²⁰

Doch selbst in der hochexpressiven Violinsonate C-Dur op. 72 von 1904, die mit ihren Motiven über Tonbuchstaben durchkonstruiert ist und zweifellos eine wütende Aussage machen will,²¹ sah Niemann auf Grund ihrer chromatischen Harmonik Züge eines deutschen Impressionismus:

Spätere Biographen werden wohl von dieser Sonate aus einen neuen Abschnitt in Regers Schaffen beginnen. Er steht in ihr, einsam in Deutschland, bereits auf dem Standpunkte, den Debussy, [Joseph Guy] Ropartz, Rhené-Baton u. a. im musikalischen Jungfrankreich einnehmen: auf der Aufhebung jeglicher Tonalität, der blitzschnellen Umdeutung jedes Akkordes.²²

Unter dem Aspekt ihrer dissonanzen- und modulationsreichen Harmonik und einer nicht funktionalen Beleuchtungstechnik, die nicht zur Auflösung harmonischer Spannungen drängt, werden auch Regers Klarinettensonaten op. 49,1 und 2 und op. 107 trotz der Dichte ihres Materials wiederholt impressionistisch genannt.

Im ‚musikalischen Jungfrankreich‘ sah man allerdings keine Parallelen: Regers Werke galten als Inbegriff kompositorischer, speziell motivisch-thematischer Arbeit, die paradigmatisch für deutsche Musik in der Tradition Ludwig van Beethovens stand.²³ Namentlich seine Orchesterwerke erfuhren eine ablehnende Rezeption, wie Françoise Andrieux beim deutsch-franzö-

Kindes Gebet op. 76,22 wurden vom Komponisten noch häufiger aufgeführt, dicht gefolgt von *Aeolsharfe* op. 75,11 mit ca. 50 Aufführungen.

¹⁹ Wilhelm Kienzl, „Max Reger in Graz“, in: *Grazer Tageblatt* vom 16.1.1907 (Kritik nach einem Grazer Reger-Abend am 14. Januar 1907).

²⁰ Hamann / Hermand, *Impressionismus* (wie Anm. 16), S. 304.

²¹ Die Sonate sollte ursprünglich den Kritikern gewidmet werden, die mit Motiven über die Tonbuchstaben *es-c-h-a-f-e* und *a-f-f-e* attackiert werden.

²² Walter Niemann, „Leipzig“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 71 (1904), Nr. 49, S. 870.

²³ Vgl. *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ‚deutschen‘ Musikdiskurses*, hrsg. von Stefan Keym (= *Studien zur Geschichte der Musiktheorie* 12), Hildesheim 2015. Die Studien widmen sich dem Phänomen national unterschiedlicher Werturteilsbildung.

sischen Colloquium des Max-Reger-Instituts in Paris 1987 herausstellte.²⁴ Hier einige Kernsätze aus Kritiken, die sich auf Aufführungen der *Hiller-Variationen* im Jahr 1908 bezogen: „In seiner Musik findet sich keine Farbe, keine Schilderung, keine Anspielung auf die sichtbare Welt, kein Programm.“²⁵ Für Henri Quittard war die Musik „ein dicker orchestraler Brei, entsetzlich unverdaulich, ohne eine Spur der Suche nach Instrumentaleffekten, die wir vielleicht über Gebühr betreiben“²⁶; und sein Kollege Jean d’Undine fragte, „wozu all diese symphonische Arbeit, wenn die Farbe nicht dazu eingesetzt wird, die diversen Instrumente hervorzuheben und gegeneinander abzusetzen?“²⁷

2. Regers *Romantische Suite* als deutsches Gegenbild zu Debussys *Trois Nocturnes*

Reger hat immer das Eigene im Gegenüber gesucht und zur Schärfung des eigenen Profils nicht nur auf Vorbilder, sondern auch auf Gegenbilder zurückgegriffen. In seiner Leipziger Zeit wurde diese musikalische Auseinandersetzung so eng, dass sich fast jedes Werk einem anderen wie Rede und Gegenrede, Frage und Antwort zuordnen lässt. Für seine *Romantische Suite* könnte Debussys 1897–99 entstandenes Tryptichon *Trois Nocturnes* (*Nuages, Fêtes, Sirènes*) für Orchester und (bei den ‚Sirenen‘) Frauenchor einen Anstoß geboten haben, das seit 1904 mehrere Aufführungen in Deutschland, u. a. unter Ferruccio Busoni und Richard Strauss in Berlin, erlebt hatte.²⁸ Am 15. Februar 1912 führte auch Arthur Nikisch das Werk im Leipziger Gewandhaus auf; Reger schloss am selben Abend zwar seine erste Tournee mit der Meininger Hofkapelle in Göttingen ab, eilte aber noch in der Nacht zu seinem Unterrichtstag am Leipziger Konservatorium, wo die eigentümlich neue Musik aus Frankreich gewiss heftig diskutiert wurde. So könnte er ihr eine seiner berühmten Analysestunden gewidmet haben, in denen

²⁴Francoise Andrieux, „Max Reger et la France“, in: *Reger-Studien 4. Deutsch-französisches Kolloquium Paris 1987*, hrsg. von Susanne Shigihara (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts 9), Wiesbaden 1989, S. 27–46 bzw. deutsche Übersetzung S. 151–171.

²⁵Paul Landormy, „La musique allemande contemporaine“, in: *Le guide du concert 2* (1911), S. 394; zit. nach F. Andrieux (wie Anm. 19), S. 157.

²⁶Henri Quittard, „Exécutions et publications récentes“, in: *La revue musicale* 8 (1908), S. 102; zit. nach F. Andrieux, siehe Anm. 9, S. 157 f.

²⁷Jean d’Undine, „Les Grands Concerts“, in: *Le courrier musicale* 11 (1908), S. 112; zit. nach F. Andrieux, siehe Anm. 19, S. 156.

²⁸Vgl. Elke Lang-Becker, „Aspekte der Debussy-Rezeption in Deutschland zu Lebzeiten des Komponisten“, in: *Cahiers Debussy. Nouvelle série No 8*, Paris 1985, S. 18–41.

auch Werke der Zeitgenossen besprochen wurden. Seit wenigen Monaten Hofkapellmeister in Meiningen, bildeten damals nach den Erinnerungen des Dirigenten Fritz Busch bei ihm

Instrumentierungsprobleme seinen Hauptgesprächsstoff, und es interessierte ihn beim Durchblättern fremder Orchesterwerke weit mehr die Frage, ob etwa die Violoncelli durch Fagotte verdoppelt waren, als die Erkenntnis, ob eine Fuge gut gearbeitet sei. Das letztere konnte er selbst machen – im Instrumentieren wollte er lernen, immer wieder. So ging er denn auch als Dirigent in den Proben zunächst analytisch vor und stellte neben der Deutlichkeit die Klangsönheit in den Vordergrund seiner künstlerischen Absichten. Dabei spielte die ‚Heimarbeit‘ eine große Rolle. Er kam zu keiner Probe, ohne die Partitur ‚genauestens‘ mit roter Tinte durchgearbeitet zu haben; ob es sich um eigene Werke handelte [...] ob um fremde, war gleichgültig.²⁹

Von Debussy konnte er lernen und den Vorwurf breiiger und farbloser Instrumentierung entkräften. So mag es kein Zufall sein, dass Reger kurz nach Nikischs Aufführung der *Nocturnes* sein erstes Debussy-Stück ins Repertoire der Meininger aufnahm: *Prélude à l'après-midi d'un faune* sollte zwar erst im März 1913 in drei Abonnementkonzerten in Meiningen, Eisenach und Hildburghausen erklingen,³⁰ doch hatte Reger schon Anfang Juni 1912 „alle Partituren aller Orchesterwerke für nächsten Winter [...] genauestens bezeichnet.“³¹ Die von ihm eingerichtete Dirigier-Partitur von *Prélude à l'après-midi d'un faune*³² ist im Max-Reger-Archiv der Meininger Museen erhalten.³³ Während er etwa in den Sinfonien von Johannes Brahms oft und heftig retuschierte, hatte er bei Debussy nichts auszusetzen, und seine Eintragungen dienen vornehmlich der eigenen Orientierung:

²⁹Fritz Busch, „Reger als Dirigent“, in: *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft* 3 (1923), S. 2.

³⁰Das Werk wurde merkwürdigerweise nie auf eine der Tournees mitgenommen.

³¹Max Reger, Brief vom 12.6.1912 an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, in: *Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, hrsg. von Hedwig und Erich H. Mueller von Asow, Weimar 1949, S. 257 (im Folgenden *Herzog-Briefe*).

³²Reger sandte die Partitur am 17.8.1912 an den Hofkapellisten Franz Bär, der seine Angaben in die Stimmen zu übertragen hatte (laut Brief in den Meininger Museen / Sammlung Musikgeschichte des Max-Reger-Archivs; Br. 004/1).

³³Mein Dank gilt der Kustodin der Meininger Sammlung Musikgeschichte / Max-Reger-Archivs Dr. Maren Goltz für die freundliche Überlassung der digitalisierten Dirigier-Partitur.

Übersetzungen französischer Instrumentennamen und Vortragsanweisungen, namentlich Markierungen von Tempoänderungen, Verdeutlichungen zu klein geschriebener Anweisungen (*crescendi* oder Taktwechsel), in komplizierten Takten auch Eintragungen der Taktschläge. Eigenmächtig hebt er nur zugunsten einer strukturierenden, analytischen Interpretation die führenden Stimmen mit *espressivo*-, *marcato*- und Solo-Angaben hervor.

Die *Nocturnes* waren von drei düsteren impressionistischen Gemälden des Amerikaners James McNeill Whistler (1834–1903) angeregt worden,³⁴ und Debussy hat auf den eher „bildhaften Sinn“ des Titels hingewiesen:

Es handelt sich also nicht um die übliche Form des Nocturno, sondern um alle Eindrücke und speziellen Beleuchtungen, die in diesem Wort enthalten sein können. Nuages: Das ist der Anblick des unbeweglichen Himmels mit dem langsamen und melancholischen Zug der Wolken, zuletzt ein graues Verlöschen, mit sanften weißen Tönungen. Fêtes: das ist die Bewegung, der tanzende Rhythmus der Atmosphäre, mit grell aufblitzendem Licht; es ist auch die visionäre, blendende Episode eines Aufzugs von phantastischen Gestalten, der sich durch das Fest bewegt und in ihm verschwindet; aber das Grundmotiv bleibt hartnäckig bestehen, und es ist immer das Fest und seine Mischung von Musik und leuchtendem Staub, die am Gesamtrhythmus teilhat. Sirènes: das ist das Meer und sein unendlicher Rhythmus; dann erklingt, lacht und vergeht aus den vom Mondlicht versilberten Wellen der geheimnisvolle Gesang der Sirenen.³⁵

Nach Heinrich Strobel schildern die *Nocturnes* „keinen Vorgang“ und erzählen „nichts von Gemütsbewegungen“ oder „von Menschen“, „sondern von der Natur, vom Traum, von einer unwirklichen Welt, die sich allein dem Künstler erschließt.“ Das Werk verkörpere „die endgültige Überwindung des sinfonischen Gestaltungsprinzips und des thematischen Konflikts.“ Der „Triumph der Nuance“ sei an die Stelle der Darstellung von „großen Leidenschaften“ getreten, „Sensibilität an Stelle des Pathos.“³⁶

Das französische Gegenbild ermöglichte Reger, das Eigene umso prononcierter herauszuarbeiten: Er schrieb Nachtstücke in deutscher, auf roman-tischer Dichtung fußender Tradition und strebte dabei nach ganz persönli-

³⁴Auch Reger wandte sich in seinem nächsten Orchesterwerk op. 128 der Musik über bildende Kunst – vier symbolistische Gemälde Arnold Böcklins – zu.

³⁵Zit. nach *Claude Debussy mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* dargestellt von Jean Barraqué, Reinbek bei Hamburg 1964, S. 91.

³⁶Heinrich Strobel, *Claude Debussy*, 5. Auflage Zürich 1961, S. 117 f.

rit----- a tempo rit-----

1. Fl^h Engl. Horn!

30

11 Retenu (a tempo) **Très retenu**

SOLO espalen

1. Vn

2. Vn

Br.

Violoncello

12/8

E. 1091 F

Abbildung 1: Claude Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Dirigierpartitur Max Regers mit handschriftlichen Eintragungen, S. 30. Mit freundlicher Genehmigung der Sammlung Musikgeschichte des Max-Reger-Archivs Meiningen.

chem, subjektivem Ausdruck. Schon bei der ersten Erwähnung vom 6. März 1912 als „3 Stücke für großes Orchester, die voraussichtlich folgende Titel erhalten werden a) Notturmo b) Elfenreigen c) Helios“³⁷ muss das gedankliche Konzept eines nächtlich-dunklen Eröffnungssatzes, eines tänzerisch-spukhaften Scherzos und eines in strahlender Helle mündenden Finales bestanden haben: Auch Reger geht es, wie Debussy, um wechselnde Farbwerte und verschiedene Zustände zwischen Ruhe und Bewegtheit. Doch verzichtet er nicht auf emotionale Intensivierung und, zumindest im Finale mit dem Gedanken an Helios, auch nicht auf Steigerung und Pathos.³⁸

Die Kompositionspläne beschäftigten ihn ein Vierteljahr lang parallel zur Ausarbeitung des Orchestergesangs *An die Hoffnung* op. 124 und konkretisierten sich dabei zunehmend: Für *Elfenreigen* suchte Reger Anfang April einen weniger „abgegriffenen“ Titel;³⁹ gedacht haben mag er an den damals überaus beliebten Prototyp sogenannter Schlafzimmerbilder im queren Handtuchformat: Dem röhrenden Hirsch über dem Sofa im deutschen Wohnzimmer entsprach der Elfenreigen über dem Ehebett.⁴⁰ Demgegenüber fiel seine Vorstellung spukhafter aus. Anfang Mai wurden die Orchesterstücke zum Zyklus: „dann geht’s sofort an op. 125: Eine Nachtmusik für Orchester.“⁴¹ Erst am 22. Mai, nach wochenlangem Nachdenken und noch immer vor Beginn der Schreibtischarbeit, deckte Reger den Bezug zum

³⁷Brief Max Regers vom 6.3.1912 an Herzog Georg II., in: *Herzog-Briefe*, S. 140.

³⁸Schon 1909 hatte sich Reger mit dem Text *An Helios* aus den *Homerischen Hymnen* mit dem griechischen Sonnengott auseinandergesetzt, den ihm Verleger Henri Hinrichsen für einen Männerchor mit Klavierbegleitung vorgeschlagen hatte. Doch damals hatte Reger abgelehnt; er könne die Hymne „nicht ohne ernstlichste Schädigung“ so komponieren, dass sie auch kleinere Vereine aufführen könnten: „das Riesencrescendo ist eben einfach dann nicht zu machen. [...] letzterer Text ist für großen **gemischten** Chor mit großem Orchester einfach geschaffen im größten Style.“ Undatiert Brief Reger [27.12.1909] an Henri Hinrichsen, in: *Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*, hrsg. von Susanne Popp und Susanne Shigihara, Bonn 1995 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts 13], S. 377 f.

³⁹Brief Max Regers vom 4.4.1912 an Karl Straube, in: *Max Reger. Briefe an Karl Straube*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1986 (=Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts 10), S. 218.

⁴⁰Vgl. Wolfgang Brückner, *Elfenreigen – Hochzeitstraum. Die Öldruckfabrikation 1880–1940*, Köln 1974.

⁴¹Brief Max Regers vom 10.5.1912 an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, in: *Herzog-Briefe*, S. 222. Auf die musikalischen Titel reduziert im Brief vom 15.5.1912 an Gustav Ophüls: „Eine Nachtmusik (Notturmo, Scherzo, Finale)“. Brief-Faksimile in: *Willy von Beckerath und Gustav Ophüls. Briefwechsel 1896–1926. Zeugnisse einer geistigen Freundschaft*, hrsg. von Erika Ophüls, Kassel 1992, S. 97–99.

deutschen Romantiker Joseph von Eichendorff unter Hinweis auf persönliche Eindrücke bei nächtlichen Heimreisen aus Leipzig auf und verband sie mit dem romantischen Topos des deutschen Waldes:⁴² Nach Abschluss seines op. 124 *An die Hoffnung* werde er „sofort über op. 125: ‚Eine Nachtmusik‘“ gehen: „Diese drei Stücke nach Gedichten von Eichendorff; Notturmo – Mondnacht (in Thüringen) / Scherzo – Elfentanz u. Elfenspuk / Finale – Helios – Sonnenaufgang.“⁴³ Den endgültigen Werktitel nannte er fünf Tage darauf: „Morgen beginne ich ein neues Werk: op. 125: Eine romantische Suite. (nicht ‚eine Nachtmusik‘) für Orchester.“⁴⁴ Der Gedanke an Anton Bruckners 4. Sinfonie Es-Dur liegt nahe, die der Komponist *Romantische Symphonie* nannte und im Freundeskreis mit einem assoziativen Programm beschrieb. Doch auch wenn Reger Bruckners 4. Sinfonie genau in der ‚Brütezeit‘ der *Romantischen Suite* erstmals aufführte (am 10. und 12. März 1912), liefert sie mit ihren Vogelrufen und Jagdhorn-Klängen eher ein weiteres Gegenbild. Reger will in seiner Musik nicht die Natur selbst, sondern die Eindrücke und Stimmungen beschreiben, die das Naturgeschehen in ihm hervorruft. Sein Blick richtet sich, wie der der Maler des deutschen Impressionismus, ins eigene Innere.

3. Texte und musikalisches Konzept

Reger hat das Werk seinen ersten „Ausflug in das Gebiet der Programmmusik!“ genannt⁴⁵ und die vermutlich selbst mit Schreibmaschine abge-

⁴²Vgl. Ute Jung-Kaiser (Hrsg.), *Der Wald als romantischer Topos*. Bericht über das 5. Interdisziplinäre Symposium der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main 2007, Bern 2008.

⁴³Brief Max Reger 22.5.1912 an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, in: *Herzog-Briefe*, S. 237. Am 29.6.1912 wiederholte er die Inspirationsquelle: „Ich habe ja bei meinen Leipziger Fahrten, wenn ich auf der nächtlichen Heimreise durch den Thüringer Wald fahre, so recht Gelegenheit, Thüringer Mondnacht kennen zu lernen.“ (Ebd., S. 271.) Auch seiner Frau nannte er das persönliche Erlebnis: „Wenn ich da durchs Fenster in die mondbeglänzte waldige wunderschöne Gegend schaute, kam mir der Wunsch, und mit ihm kamen die Melodien.“ In: Elsa Reger, *Mein Leben mit und für Max Reger. Erinnerungen*, Leipzig 1930, S. 111 f.

⁴⁴Brief Regers vom 27.5.1912 an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, in: *Herzog-Briefe*, S. 242; Reger setzt fort: „Aber die Untertitel: a) Notturmo (Mondnacht). b) Scherzo (Elfentanz und Elfenspuk) c) Finale (Sonnenaufgang) bleiben.“

⁴⁵Brief Max Regers vom 16.6.1912 an seinen Freund Carl Wendling, Konzertmeister des Königlichen Hoforchesters in Stuttgart (Max-Reger-Institut Ep. Ms. 1550). Der wahre Adressat war der Orchesterleiter, sein neudeutscher Kollege Max von Schillings, dem er eine Aufführung schmackhaft machen wollte.

schriebenen Gedichttexte – eine seiner ersten Übungen⁴⁶ – vorne in die autografe Partitur geklebt. Später bestand er auf ihrer Wiedergabe in allen Programmheften: „op. 125 ist sonst total unverständlich.“⁴⁷

Während Giselher Schubert die programmatische Vorlage für ein der Komposition folgendes, nachträgliches Konstrukt hält,⁴⁸ ist Peter Andraschke der Auffassung, Regers Musik sei „von Anfang an mit Eichendorffs Poetik verbunden“ gewesen.⁴⁹ Ich folge ihm, insofern Reger seit seiner Jugend ein Kenner Eichendorffs war und in dessen Gedichten Nacht- und Waldgedanken gefunden haben mag, die mit den eigenen nächtlichen Fantasien zusammentrafen und in ihm Musik auslösten – ob von Anfang an oder erst allmählich sich herauskristallisierend, wird nicht eindeutig zu klären sein. In Eichendorffs Vorstellung ist der Wald eine Gegenwelt zur genormten Welt der Gesellschaft, der Ursprung des Mythischen, der Märchen und Sagen, der Erinnerungen an uralte Zeiten, zugleich ein Ort der Individualisierung und Einsamkeit. Max von Schillings kam dem Verhältnis von Dichtung und Musik wohl sehr nahe, als er nach seiner noch im Jahr 1912 erfolgten Stuttgarter Erstaufführung der *Romantischen Suite* von Reger das Geschenk „noch mehr solch echt inspirierter musikalischer Poesien“ einforderte.⁵⁰ Reger hat in der Tat mitgedichtet, indem er die drei Texte zu einer

⁴⁶Der Brief an Carl Wendling (Anm. 45) ist Regers erster auf der Schreibmaschine geschriebener Brief mit der Nachschrift: „Poppen, mein Lehrer im Schreibmaschinenschreiben, erklärt, dass ich doch nicht so dumm mich anstelle, als er es meinem dummen Gesicht nach erwartet hätte.“ Dennoch blieb es bei diesem Ausflug ins Schreibmaschinenschreiben.

⁴⁷Brief Max Regers ohne Datum [ca. 21. Oktober 1912] an Philipp Wolfrum, in: *Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge*, hrsg. von Ottmar Schreiber (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts 6), Bonn 1973, S. 175. Auch von der Konzertagentur forderte er, die Gedichte müssten „**unter allen Umständen** aufs Programm.“ (Postkarte vom 28.11.1912, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriften- und Inkunabelsammlung).

⁴⁸Giselher Schubert, „Max Reger und die Programmmusik“, in: *Festschrift Hans Conradin. Zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Volker Kalisch, Ernst Meier, Joseph Willmann u. Alfred Zimmerlin (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Bd. 33), Bern und Stuttgart 1983, S. 163–177.

⁴⁹Peter Andraschke, „Regers Romantische Suite op. 125 und ihr Umfeld“, in: *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium Bonn 1989. Kongreßbericht*, hrsg. von Siegfried Kross unter Mitarbeit von Marie Luise Maintz, Tutzing 1990, S. 415–432.

⁵⁰Brief Max Schillings' vom 26.12.1912 an Max Reger, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte / Max-Reger-Archiv, Br. 268/3.

vom Dichter nicht intendierten Einheit fügte und durch Kürzungen seinem musikalischen Konzept anpasste.

<i>Nocturno</i>	<i>Scherzo</i>	<i>Finale</i>
Text aus <i>Gedichte von Joseph Freiherrn von Eichendorff</i> , 16. Auflage Leipzig 1892, S. 222	Text aus <i>Gedichte von Joseph Freiherrn von Eichendorff</i> , 16. Auflage Leipzig 1892, S. 183	Text aus <i>Gedichte von Joseph Freiherrn von Eichendorff</i> , 16. Auflage Leipzig 1892, S. 192
<i>Nachtzauber</i> Hörst du nicht die Quellen gehen Zwischen Stein und Blumen weit Nach den stillen Waldeseen, Wo die Marmorbilder stehen In der schönen Einsamkeit? Von den Bergen sacht hernieder, Weckend die uralten Lieder, Steigt die wunderbare Nacht, Und die Gründe glänzen wieder, Wie du's oft im Traum gedacht. Kennst die Blume du, entsprossen In dem mondbezüglichen Grund? Aus der Knospe, halb-erschlossen; Junge Glieder blühend-sprossen; Weiße Arme, roter Mund; Und die Nachtigallen-schlagen; Und rings hebt es an zu klag'en; Ach, vor Liebe todeswund; Von versunkenen schönen Tagen— Komm, o komm zum stillen Grund!	<i>Elfe</i> Bleib bei uns! wir haben den Tanzplan im Thal Bedeckt mit Mondesglanze, Johanniswürmchen erleuchten den Saal, Die Heimgötter spielen zum Tanze. Die Freude, das schöne leichtgläubige Kind, Es wiegt sich in Abendwinden: Wo Silber auf Zweigen und Büschen rinnt, Da wirst du die schönste finden!	<i>Morgengruß</i> Steig nur, Sonne, Auf die Höhen! Schauer wehn, Und die Erde bebt vor Wonne. Kühn nach oben Greift aus Nacht Waldespracht, Noch von Träumen kühl durchwoben. Und vom hohen Felsaltar Stürzt der Aar Und versinkt in Morgenlohen. Frischer Morgen! Frisches Herz; Himmelwärts! Laß den Schlaf nun, laß die Sorgen:

Die der *Romantischen Suite* zugrunde liegenden Eichendorff-Gedichte inklusive der durch Streichung markierten Strophen, die Reger nicht in die Abschrift in der Partitur aufnahm.

Die Kürzungen bewirken zweierlei: Zum einen bleibt jeweils eine einheitliche Stimmung und Atmosphäre gewahrt, während Gegensätze – im ersten Gedicht Liebesleid und Sehnsucht, im dritten der Sturz des Adlers⁵¹ und Sorgen – entfallen. Zum anderen lässt Reger die Gedichte mit Träumen enden und bietet damit die Voraussetzung für eine musikalische Gestaltung, die sowohl unendliches Fortspinnen der Gedanken als auch fantastischen Wechsel erlaubt. Schon bei seinem zwei Jahr zuvor entstandenen Klavierkonzert op. 114 hatte er das Bild der „bis in die äußersten Zweiglein“ reichenden musikalischen Durchgestaltung entworfen, dem auch diese Partitur mit vegetativem Rankenwerk und unendlichem Fortspinnen jedes musikalischen Parameters – ob Intervall, Rhythmus oder harmonischer Wendung – entspricht. Zur Formung des Ganzen trägt eine ausgeklügelte wellenartige Entwicklung von Dynamik und Tempo sowie der Klangfarben bei.

Bekanntlich war Reger der am häufigsten aufgeführte Komponist in Arnold Schönbergs Wiener Verein für musikalische Privataufführungen, dicht gefolgt von Debussy. Im Herbst 1920 wurde nach zahlreichen Kammermusikwerken auch die *Romantische Suite* op. 125 in einer Bearbeitung für Kammerorchester⁵² von Rudolf Kolisch aufgeführt.⁵³ In seiner als *Analytische Studie über Max Reger ‚Romantische Suite‘* veröffentlichten Einführung⁵⁴ hob Egon Wellesz hervor, dass die Suite einen Reger zugeschriebenen Ausspruch gut verstehen lasse: „er schreibe musikalische Prosa.“ Denn in dem ganzen Werk sei „ein stetes Weiterentwickeln der Gedanken zu erkennen ohne Rückkehr, ohne Wiederholung“; dem Auseinanderfallen wirke „eine innere Geschlossenheit“ entgegen, die durch „eine mit Virtuosität gehandhabte Kunst der Variation“ erreicht werde. Damit trete ein „Gestal-

⁵¹ Hierdurch verliert der originale Gedichttitel *Adler* (in der Ausgabe letzter Hand von 1841) seinen Sinn. Reger kannte den Text vermutlich aus der Populärausgabe von 1892 unter dem Titel *Morgengruß*.

⁵² Für Flöte, Klarinette, Klavier zu vier Händen, Harmonium und Streichquartett.

⁵³ Am 9. Oktober 1920 unter Erwin Stein im ersten Propagandakonzert der dritten Saison, als 65. Konzert des Vereins. Es sollte bei dieser einzigen Aufführung bleiben, da der Verein nicht mehr lange existierte. Auch andere Bearbeitungen von Orchesterwerken Max Regers waren mehrfach geplant worden: Die *Hiller-Variationen* op. 100 (für Klavier 4-händig und Kammerorchester), das Violinkonzert op. 101 (für Kammerorchester), das Klavierkonzert op. 114 (für 2 Klaviere, 4-händig). Doch wurde im Verein nur op. 125 aufgeführt, während das Violinkonzert erst später, außerhalb des Vereins aufgeführt wurde.

⁵⁴ Egon Wellesz, „Analytische Studie über Max Reger ‚Romantische Suite‘“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 4 (1921), S. 106–115.

tungsprinzip in Erscheinung, das der musikalischen Formbildung neue Perspektiven eröffnet [...] denn immer deutlicher sehen wir in den modernen Werken ein neues Variationsprinzip Eingang finden anstelle der Durchführung einzelner, melodisch fixierter Motive. Der Zuhörer [...] kann nur dem Flusse des Ganzen folgen, und findet eine Stütze in der immanenten Logik der Entwicklung, die durch alle Phasen der Variierung die Einheitlichkeit wahrt.“⁵⁵

Wellesz' ganz im Sinn der Schönberg-Schule geführte Argumentation betont eine Seite, die Regers Werke eigentlich nicht besitzen: nämlich Logik im Sinn einer teleologischen Entwicklung. Eine Analyse kann zwar eine unendliche Fülle motivischer, intervallischer, rhythmischer und harmonischer Bezüge aufdecken, doch folgen diese keiner linearen, sondern einer mehr fantasieartigen und kreisförmigen Anordnung, weshalb es Reger auch ohne Schädigung des Ganzen möglich war, Takte, ja ganze Seiten aus der Partitur auszutilgen⁵⁶ oder sie in anderen Zusammenhang zu montieren.⁵⁷ Logik ist hier zwar der rückblickenden Analyse zugänglich, darf jedoch nicht als nach vorne gerichtete Zwangsläufigkeit des Kompositionsverlaufs verstanden werden.

Ein impressionistischer Eindruck wird schon dadurch hervorgerufen, dass es keine klar umrissenen Themen gibt, deren Gegenüberstellung und Durchführung von störender Arbeit zeugen könnte. So entsteht, trotz elaborierter Variationstechnik, die Vorstellung organisch-biologischen Wachstums. An die Stelle expliziter Themen treten schwelgerische, laufend neu formulierte ‚prosahafte‘ Melodiephrasen, die von filigranem Stimmengeflecht umrankt werden. Der Eindruck einer sanften und in sich ruhenden Bewegung wird im ersten Satz durch das extrem langsame, ständigen Änderungen unterworfenen Tempo verstärkt. Einheitliche Atmosphäre an Stelle der bei Reger gewohnten starken Gefühlskontraste, sanfte statt extreme Steigerungswellen, eine meist zurückgenommene Dynamik – dies alles erzeugt vom ersten Takt an eine träumerische, deutsch-impressionistische Atmosphäre. Verstärkt wird diese durch die farbenreiche, zwischen Haupt- und Neben-

⁵⁵Ebd., S. 107 und S. 115.

⁵⁶Im ersten und zweiten Satz streicht Reger 41 bzw. 64 Takte aus dem noch schwarzen Notentext; in einem späteren Durchgang wurden 16 bzw. 10 weitere Takte aus der auch mit roter Tinte vollständig ausgearbeiteten Partitur gestrichen.

⁵⁷Wie am Beispiel des dritten Satzes gezeigt werden wird.

stimmen dynamisch abgestufte Instrumentierung,⁵⁸ bei der die führende Stimme oft durch eine gedämpfte Nebenstimme verdoppelt und dadurch abgetönt wird; der Einsatz gedämpfter Instrumente, sowohl der Streicher als auch der Bläser, ruft den Eindruck von Ferne und Dämmerlicht hervor, von einem Schwebezustand zwischen Wachen und Träumen.

Der Beginn des *Notturmo* führt explizit in die Welt Debussys: Die ersten neun Takte mit Großterzparallelen auf der Grundlage zweier Ganztonleitern *e fis gis ais c d* und *f g a h cis dis* (mit enharmonischen Verwechslungen) in ganz durchsichtiger Instrumentierung erscheinen wie ein zitathaftes Fragezeichen. Ganz für sich stehend und nicht in den weiteren Verlauf integriert, scheinen sie die Frage zu stellen: Was wird der Stilpluralist Reger, der sich bei aller Auseinandersetzung mit Vor- und Gegenbildern stets treu bleibt, aus Debussys Anregung machen?

Über einem auch von der Pauke unterstützen Orgelpunkt beginnt eine ruhig fließende und Reger-typische Entwicklungspassage, deren Melodiekomplexe in einen flirrenden Klangteppich aus *tremoli* der Streicher und Dreiklangsbrechungen der Harfe eingebettet sind – eine wohlkalkulierte Unschärfe mit impressionistischer Wirkung. Besonders die Streicher wirken in meist hohen Lagen im ganzen Stück wie eine „ununterbrochene Vibration, ein unruhiges, nie zum Stillstand kommendes Flackern“, in dem „keine wirkliche Bewegung enthalten ist“, sondern ein „zuständlicher Stillstand“ herrscht.⁵⁹ Einer *marcato* hervortretenden expressiven, in Terzparallelen mündenden Melodie der Soloklarinette folgt in Takt 18/19 im pseudo-kirchentonalen Dreiklangssatz ein transponiertes BACH-Motiv, feierlich im *ppp* von Posaunen und Baßtuba vorgetragen und mit ‚Begräbnis‘-Pauken-Rhythmen unterlegt; es wird mehrfach wiederholt und setzt deutliche Markierungspunkte, die der variativen permanenten Entwicklung entgegen wirken.⁶⁰ Das Motiv mag mit dem „Marmorbild“ und den „uralten Liedern“

⁵⁸ Reger sieht für die drei Sätze die gleiche Besetzung (3 Flöten, 2 Oboen, 2 Englischhörner, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 2 Tenorposaunen, Bassposaune, Basstuba, Harfe, 3 Pauken, Becken, Streicher) vor und lässt nur im Mittelsatz die ‚ehrwürdigen‘ Posaunen fort. In der folgenden *Böcklin-Suite* mit von Satz zu Satz sehr unterschiedlichen Ausdrucksbereichen variiert er dagegen die Besetzung.

⁵⁹ Georg Lukács, *Probleme des Realismus*, Berlin 1955, S. 85, zit. nach Hamann / Hermand, *Impressionismus* (wie Anm. 12), S. 302.

⁶⁰ Zunächst in den Takten 25/26, wie in Takt 18 auf der Zwei einsetzend; dann in den Takten 43/44, dort in seiner Stellung auf den Taktanfang verschoben, in den Takten 45/46 wieder wie in Takt 18 f. In den Takten 56 bis 58 folgen in gleicher Klangfarbe dem BACH-Motiv verwandte kadenzlose Dreiklangsverbindungen.

Abbildung 2: *Notturmo*, Takte 16 bis 19.

16

(♩, 40)

Fl. 1. Klarinette gut hervorretend!

Ob. I

Kl. 1. Klarinette gut hervorretend!

Fg.

Hr.

Ten.

Bas.

Bas.

Harfe

Fk.

Vln. I

Vln. II

Br.

Vcll.

K.B.

S.

A.

T.

B.

rit.

Von Hermann Unger ist überliefert, Reger habe seine ursprüngliche Absicht, dem *Notturmo* der *Romantischen Suite* Paul Gerhardts Abendlied „*Nun ruhen alle Wälder*“ als *cantus firmus* zu unterlegen, aufgegeben, „um sich von dem Verdachte der Effekthascherei freizuhalten.“⁶¹ Ungers Begründung scheint mir sehr fragwürdig, denn Reger wird die Idee des Gerhardt-Zitats in seinem op. 144a *Der Einsiedler* über einen anderen Eichendorff-Text aufgreifen und sehr verhalten, gar nicht effekthaschend umsetzen. Erst im Korrekturprozess dieser späten Komposition vom Sommer 1915 wird Reger den Schlussworten des Baritons „Komm, Trost der Welt“ durch Änderung der Note *c* in *es* die von den Trompeten *espressivo* und *pp* bis *ppp* vorgetragene Schlussformel des ersten Satzes der *Romantischen Suite*⁶² unterlegen (siehe Abbildungen 3 und 4). In der Jenenser Zurückgezogenheit im Sommer seines letzten Lebensjahrs bot ihm Musik und Musizieren den „Trost der Welt“. Mit dem Zitat ruft er sich selbst ein gelungenes Werk und tröstliche Nacht- und Traumgedanken ins Gedächtnis.

Der Mittelsatz ist ein ganz typisches Reger-Scherzo, mit allen Vokabeln seines musikalischen Humors, der auf unerwartete melodische, harmonische oder metrische Wendungen setzt. Die größte Überraschung aber mag die Leichtfüßigkeit *grazioso e dolcissimo* bieten, die so ganz im Gegensatz zu den klischeehaften Erwartungen eines Reger'schen Monumentalstils steht und an Felix Mendelssohn Bartholdys Bühnenmusik zu Shakespeares *Sommernachtstraum* wie an Carl Maria von Webers *Oberon*-Ouvertüre denken lässt, beides Werke, die die Meininger Hofkapelle unter Max Reger soeben in ihr Repertoire aufgenommen hatte.⁶³ Die Protagonisten dieser Tanzszene sind spinnwebzarte Elfen, allenfalls auch kleine Kobolde, jedoch keine Nachtmahren oder verführerische Sirenen, ihr Ort ist Eichendorffs „Tanzplan“, Inbegriff des natürlichen Tanzvergnügens, fern des städtischen Festsaals, auf weichem Waldboden: In seiner charakteristischen filigranen Instrumentierung fehlen die ehrwürdigen Posaunen, und auch die Trompeten spielen nur eine untergeordnete Rolle neben den beweglichen, oft solistisch geführten Holzbläsern, namentlich der oft wie betrunken abwärts trudelnden Klarinette.

⁶¹ Hermann Unger, *Max Reger*, Bielefeld und Leipzig 1924 (= Velhagen & Klasings Volksbücher 156), S. 90.

⁶² Bestehend aus Sextsprung aufwärts und zwei absteigenden Ganztönen.

⁶³ Die *Oberon*-Ouvertüre dirigiert Reger erstmals am 22. Februar 1912 in Meiningen, die *Sommernachtstraum*-Ouvertüre am 12. März 1912. Beide wurden zu Bravourstücken der Hofkapelle.

24 *sempre rit.*

Fl. I. *pp* *ppp*

Fl. II. *pp* *ppp*

Ob. *pp* *ppp*

Engl. H. *p* *pp* *ppp*

Kl. I. *p* *pp* *ppp*

Fg. *p* *pp* *ppp*

Trp. *pp* *ppp* *espress.* *ppp*

Hr. I. *pp* *ppp* *cresc.* *ppp*

Hr. II. *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Ten. Pos. *pp* *ppp*

Baß-Pos. *poco marc.* *pp* *ppp*

Baß-Taba. *pp* *ppp*

Harfo. *p* *pp* *ppp*

1. Oboe gut hervortretend!

Pk. *pp* *ppp*

Vln. I. *p* *pp* *3 fach get.* *ppp*

Vln. II. *p* *pp* *3 fach get.* *ppp*

Br. *p* *pp* *3 fach get.* *ppp*

Vcll. *p* *pp* *4 fach get.* *ppp*

K. B. *p* *pp* *ppp*

sempre rit.

B. A. B. 17956

Die Herren Dirigenten werden ersucht, die u genau so zu taktilieren wie vorgeschrieben ist.

Abbildung 3: *Notturmo*, Schlusstakte 78 bis 80.

Das Finale widerspricht gänzlich Wellesz' Analyse der fortschreitenden Entwicklung: Hier werden ganze Passagen des ersten Satzes in collageartiger Montage in neuen Zusammenhang gebracht. Die Eröffnungstakte 1 bis 9 – der ‚Debussy-Komplex‘ – sind in beiden Sätzen nahezu identisch; sofort schließen sich im Finale die Takte 48 bis 54 aus dem *Notturmo* an, denen elf neukomponierte Takte folgen, worauf die Takte 27 bis 32 aus dem *Notturmo* (an taktzahlgleicher Stelle) erscheinen, um eigenständig fortgesetzt zu werden. Es handelt sich also um eine Komposition mit der Schere, deren Bleistiftentwurf⁶⁴ die aus dem ersten in den dritten Satz montierten Takte gar nicht festhält, so dass von den ersten 34 Takten lediglich die Takte 16 bis 26 sowie 33 und 34 notiert sind. Dieses Nebeneinander von zitathaft Montiertem und variiert Verändertem widerspricht den Vorstellungen einer logischen Entwicklung. So mag die intensive Beschäftigung des Wiener Vereins mit Regers Œuvre auch der Irritation durch unaufgelöste Widersprüche zwischen unüberbietbarem, subtilem Beziehungsreichtum und fehlender Stringenz der Entwicklung, zwischen ständiger Veränderung und montagehaftem Zitat zurückzuführen sein.

Marmorbilder bzw. BACH-Zitate tauchen nicht mehr auf, in mehreren Steigerungswellen bereitet sich der Durchbruch des Sonnenlichts vor, zunächst immer wieder durch Erinnerungen an die Nacht unterbrochen. Im letzten *Molto-sostenuto*-Abschnitt klingt unverkennbar Richard Wagners *Tristan* in der Solo-Oboe an; dazu nimmt die Klarinette, so explizit nur dies eine Mal im Werk, die synkopierten Terzen des Debussy-Anfangs auf – ist damit eine deutsch-französische Synthese oder gar Symbiose gemeint? Erst rückblickend wird deutlich, dass das Tristan-Motiv schon vorher versteckt von den Bläsern vorgetragen wurde.

Die Wirkung der dieser Abdunkelung folgenden, schließlich sieghaften majestätischen Helle der Schlusstakte beschrieb Reger seinem tauben Herzog nach einer Karlsruher Aufführung: Das Finale, das „mit allem Kraftaufwand den ‚Sonnenaufgang‘“ schildere, habe ganz ungeheuren Applaus geerntet; „das schwerfällige Karlsruher Publikum“ sei „noch nie in solcher Ekstase gewesen.“⁶⁵ Während eine damalige Kritik das Finale als „pyro-

⁶⁴Sammelband der Entwürfe zu den Opera 123 bis 127, sowie zu op. 110,3 und op. 82,4 im Max-Reger-Institut, Mus. Ms. 128.

⁶⁵Brief Max Regers vom 10.11.1912 an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, in: Susanne Popp, „Max Reger – Accordarbeiter“, Erstausgabe von 39 Briefen, hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek und dem Max-Reger-Institut, München 2011, S. 86.

technische Sensation“ bezeichnete,⁶⁶ kann der Dirigent Lothar Zagrosek bis heute nicht verstehen, warum das Publikum nicht jubelnd von den Sitzen aufspringt.⁶⁷

4. Schlussbemerkung

Durch Wald- und Traumgedanken und Assoziationen an Eichendorff, BACH und Richard Wagner entwickelt sich die *Romantische Suite*, vom Zitat des Fremden ausgehend, zum deutschen Nachtstück, dessen musikhistorischen Standort Reger bestätigte, als er Ernst von Schuch, dem Dirigenten der Uraufführung, für seine Platzierung im Programm zwischen Robert Schumanns *Genoveva*-Ouvertüre und Bruckners 5. Sinfonie dankte: „Die ‚Umrahmung‘ ist die denkbar schönste!“⁶⁸ Hermann Wilske sieht in der zeitgenössischen Rezeption des op. 125 „eine brisante Mischung aus Weltflucht und Identitätssuche im Nationalen als faszinierendes Psychogramm der Vorkriegssituation.“⁶⁹ Aber hat das Werk deshalb eine nationalistische Tendenz?

Auch Gustav Mahler sollen bei den Nachtmusiken seiner 7. Sinfonie nach Alma Mahler-Werfel „Eichendorffsche Visionen, plätschernde Brunnen, deutsche Romantik“ vorgeschwebt haben.⁷⁰ Und Hans Pfitzners Kantate *Von deutscher Seele* für gemischten Chor, Orchester und Orgel op. 28 nach Sprüchen und Gedichten Joseph von Eichendorffs, als deren schönsten Vorläufer der Reger-Schüler Hermann Unger die *Romantische Suite* genannt hat,⁷¹ würde ich trotz Kenntnis der späteren Entwicklung des Komponisten nicht für nationalistisch halten. Er habe keinen besseren Titel

⁶⁶Kritik *Goslarer Zeitung* vom 12.2.1914.

⁶⁷Vgl. Moritz Chelius, „... das muss die Leute einfach von den Sitzen reißen! Ein Gespräch mit dem Dirigenten Lothar Zagrosek“, in: *Mitteilungen der Internationalen Max Reger-Gesellschaft* 25 (2014), S. 17–20.

⁶⁸Postkarte Max Regers vom 22.6.1912 an Ernst von Schuch, Bayerische Staatsbibliothek München, Handschriftenabteilung.

⁶⁹Hermann Wilske, *Max Reger – Zur Rezeption in seiner Zeit*, Wiesbaden u. a. 1995 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts 11), S. 284.

⁷⁰Alma Mahler, *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, 2. Auflage, Amsterdam 1949, S. 115. Mahler betitelt den zweiten und vierten Satz mit „Nachtmusik I“ und „Nachtmusik II“ und gibt dem Nachtgedanken im ersten Fall eine erdenferne, der Metapher des Wanderns verpflichtete, im zweiten eine heiter-serenadenmäßige Ausprägung.

⁷¹Hermann Unger, *Max Reger*, Bielefeld und Leipzig 1924 (= Velhagen & Klasings Volksbücher 156), S. 90.

gewusst,⁷² schrieb Pfitzner vor der Uraufführung, der ausdrücke, „was aus diesen Gedichten an Nachdenklichem, Übermütigem, Tieferstem, Zartem, Kräftigem und Heldischem der deutschen Seele spricht.“⁷³ Muss die Vorstellung der ‚Seele eines Volks‘ zwangsläufig nationalistisch werden? Kann sie nicht in verschiedenen Völkern in verschiedener Ausprägung auftreten, jeder Kultur Identität geben, gleichberechtigt und nicht als Gegensatz zu anderen Kulturen? Musste etwa der Heimat- und Naturkult der Worpseweder Künstler, der in der konservativ-nationalen Tradition eines Johann Gottfried Herder und der Romantiker fußte, in der Zeit des Nationalsozialismus zwangsläufig zu einem unbedingten Glauben an Blut und Boden pervertieren, wie Ferdinand Krogmann in seiner Studie *Worpsewede im Dritten Reich* feststellte?⁷⁴ Wir wissen, dass die Entwicklung so verlief – aber sind Werte, die das Potenzial ihres späteren Missbrauchs in sich tragen, von Anfang an abzulehnen?

Mir scheint die *Romantische Suite* ohne kriegserische oder nationalistische Absichten entstanden zu sein, mit dem Willen, von anderen zu lernen, dabei aber zugleich seine Eigenart und Wurzeln zu wahren. Auch der wenig ältere Maler Henri Matisse dachte ähnlich und suchte jede Art der Beeinflussung, um die eigene Persönlichkeit zu profilieren. Zur Rechtfertigung berief er sich auf einen Ausspruch seines Vorgängers Gustave Courbets: „Ich wollte ganz einfach aus der vollständigen Kenntnis der Tradition das wohl begründete und unabhängige Gefühl meiner eigenen Individualität schöpfen.“⁷⁵ So ist der explizite Debussy-Beginn der *Romantischen Suite* auch als Reverenz zu sehen, er zeigt Regers Bemühen, vom Nachbarn impressionistische

⁷²Der Titel lehnt sich an die Anthologie von Ludwig Jacobowski (1898–1900), *Aus deutscher Seele. Ein Buch Volkslieder*, Minden i. Westf. o. J. [1899], an. Der Dichter, der im Kaiserreich unter der Ausgrenzung der Juden litt und sie in seinem Roman *Werther der Jude* thematisierte, hatte bedauert, dass die Schätze aus Herders Sammlung *Stimmen der Völker in Liedern* „den platten Gassenhauern der Großstädte und den elenden Sentimentalitäten dummer Operetten Platz“ gemacht hätten, weshalb er nun eine neue Sammlung vorlege, die „ein Theil des wirklich Werthvollen und Herrlichen von Neuem dem deutschen Volke darbietet.“ (Ludwig Jacobowski, *Aus deutscher Seele*, Geleitwort, S. VII.) Jacobowski verstand Volkslieder in verschiedener Ausprägung der Nationen nicht als ausgrenzend und exklusiv, sondern im Gesamtverband als integrativ.

⁷³Hans Pfitzner, „Von deutscher Seele. Zur Uraufführung der Romantischen Kantate am 27. Januar 1922“, in: *Hans Pfitzner. Sämtliche Schriften IV*, hrsg. von Bernhard Adamy, Tutzing 1987, S. 448.

⁷⁴Ferdinand Krogmann, *Worpsewede im Dritten Reich 1933–1945*, Bremen 2011.

⁷⁵*Matisse. Über Kunst*, hrsg. von Jack D. Flamm, Zürich 1982, S. 106.

Farbmalerei und Instrumentierungskunst zu lernen, und zugleich am eigenen, in anderer Tradition verwurzelten Weg festzuhalten. Zu diesem zählen die ‚deutsche‘ Durchgestaltung „bis in die Zweiglein“ ebenso wie die um Ausdruck und Emotionen ringende Sprache. Wie den Malern des deutschen Impressionismus geht es auch Reger um gesteigerte Innerlichkeit und künstlerische Subjektivität, so dass er Impression mit Expression und Emotion verschmilzt.